

УДК 821.161.2«19»-82.02

**«ЕФЕКТ МІДАСА»,
АБО ДО ЕСТЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ ВИСОКОГО МОДЕРНІЗМУ**

Гальчук О.В.,

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті аналізуються твори українських поетів 1920–1930-х років, присвячені естетичній проблематиці, умовно названій «ефектом Мідаса». Визначається спільність і специфіка неокласичного й символістського дискурсів осмислення Краси, образу митця, завдань і призначення поезії, культури загалом. Наголошується на особливій ролі прецедентних образів і мотивів у моделюванні естетикологічних текстів, на зв'язку із традицією західноєвропейського фундаментального модернізму.

Ключові слова: естетизація, калокагатія, неокласика, модернізм, символізм, міф, прецедентний образ і мотив.

Здобутки української поезії, прози і драматургії 1920-х років, авторів яких іменують письменниками «Розстріляного відродження», чи «Національної і літературної катастрофи», М. Наєнко цілком слушно зараховує до зразків високого модернізму [6]. У своєму жанровому розмаїтті, експериментаторстві, поліфонічності, глибинності змісту вони вибудовують певний спільний символічний ряд зі зразками західноєвропейського високого, чи (за Д. Наливайком та ін.) фундаментального модернізму. Водночас в українському варіанті, зокрема в його поетичному дискурсі, поряд зі злобою проблематикою як художньою рефлексією суспільно-політичних і соціальних катаклізмів доби активно розробляються успадковані від ранніх модерністів питання так званого естетикологічного комплексу. Їх підґрунтям стає естетизм — «культ мистецтва, концепція Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра і Істини» [2, 539]. Більше того, з кінця 1920-х років естетична проблематика стає актуальною, що зумовлено, по-перше, пошуками нових естетичних орієнтирів, кульмінаційним виявом яких стала літературна дискусія 1925–1928 рр. По-друге, в умовах зародження соцреалістичної теорії і практики та набуття нею панівного статусу звернення до естетикологічних питань сприймалось як можливість вийти за суворі межі встановлюваного новою естетикою тематичного кола переважно суспільно-політичного характеру. По-третє, для художнього осмислення питань естетики митці зазвичай активно опрацьовували прецедентні мотиви й образи, зокрема античного походження, долучаючись до традиції світової літератури. А отже, у такий спосіб аргументували свою позицію щодо європейського вектора української літератури й культури в цілому як органічного й «генетично» зумовленого.

Мета запропонованої студії — проаналізувати твори символістського (В. Кобилянський, Д. Загук) й неокласичного (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) дискурсів з естетичною проблематикою, окреслити парадигму прецедентних образів і мотивів текстів, позначених «ефектом Мідаса».

Автори різноформатних наукових праць, присвячених аналізу лірики українських неокласиків (В. Моренець, В. Брюховецький, О. Астаф'єв, В. Зварич, Г. Райбедюк, О. Томчук, О. Вишневська, І. Башманівський та ін.), не раз наголошували на пріоритетності комплексу естетикологічних мотивів у їхній творчості. Проте порівняльного дослідження їх неокласичної та символістської інтерпретацій ще не було. Це, власне, й зумовило необхідність проаналізувати спільність і специфіку неокласичного й символістського дискурсів осмислення Краси, образу митця, завдань і призначення поезії, культури загалом; з'ясувати особливу роль образів і мотивів світової літератури в моделюванні естетикологічних текстів,

наголосити на зв'язку із традицією західноєвропейського фундаментального модернізму. Окреслені завдання визначають актуальність нашого дослідження.

Вважаємо, що в літературі модернізму естетикологічний комплекс мотивів пов'язаний із іншими — екзистенційним і космологічним. Перший містить мотиви щодо походження світу, його розвитку в часі, можливі перспективи і, як завершення космологічного циклу, — створення людини (антропогонічні мотиви). Цей комплекс, пов'язаний із ментальними категоріями, характеризується найбільшою сталістю і є підґрунтям інших. На відміну від космологічного, екзистенційний комплекс, що розкриває специфіку буття людини (мотиви Фатуму, Ероса й Танатоса, едіпівські мотиви пізнання, вибору, прозріння тощо, типологію культурного героя (прометеїзм, антеїзм, одиссея та ін.) і антигероя (трикстер та ін.)), зазнає значного впливу соціального досвіду епохи-реципієнта. Зв'язок цього комплексу з космологічним не лише не втрачається, а й доповнюється завдяки своєрідному збагаченню мотивів новими значеннями. Як і екзистенційний, естетичний (чи естетикологічний) комплекс мотивів змінний і характеризується подвійною схемою зв'язку: є похідним і базисного космологічного, і екзистенційного комплексів, оскільки для митця ХХ ст. його творчість і все, що з нею пов'язане (мотиви Орфея, творчого усамітнення, слави тощо), перетворилися на прийнятну форму буття в сучасному світі.

Домінування естетичної проблематики і більше — естетизацію усієї творчості — умовно називаємо «ефектом Мідаса». Адже поети-неокласики і символісти, подібно до міфічного персонажа, що одержав у нагороду від Діоніса здатність перетворювати на золото все, до чого доторкнеться, «торкаючись» будь-якої теми у своїх віршах, перетворювали останні на тексти з більш або менш вираженою, але завжди наявною естетичною проблематикою — Краса, мистецтво, культура.

Свого часу О. Астаф'єв цілком слушно зауважував, що лірика неокласиків, «породжує свою, лише їй притаманну художню модель людської краси, яку можна інтерпретувати як відповідність реального ідеальному. Істотною прикметою ідеалу, втіленого в неокласичній поезії, є прагнення до єднання людини з природою, мистецтвом, історією — культурою взагалі, прагненням до їх пізнання і трансформації через категорію краси» [1, 5]. Вагомим фактором появи «ефекту Мідаса» стала і важлива роль у художньо-філософській парадигмі неокласиків смислової та функціональної сутності ідеї калокагатії як праоснови гармонійного світоустрою. Типологічна близькість поетичної інтерпретації естетикологічного комплексу мотивів за допомогою античних образів і мотивів неокласиками та символістами полягає в спільному, укоріненому в мімітичну концепцію відображення світу підґрунті їхніх естетичних систем.

У парадигмі образів, якими символісти й неокласики послуговуються для оприявлення естетикологічних мотивів, ключовим є образ поета. Він персоніфікований, по-перше, в античних міфемах і реалонімах; по-друге, в постатях представників різних національних культур, у виборі яких задіяні критерії щодо митця, сформовані в античній естетиці; по-третє, у ліричному героєві «програмових» віршів з відчутними гораціанськими мотивами.

Модифікаціями образу поета є поет-деміург, поет-жрець, поет-ремісник, поет-вигнанець. Особливістю художнього осмислення є проблемний контекст (варварство і цивілізація, шляхи розвитку вітчизняної культури та роль у ній класичної спадщини тощо), на тлі якого він постає, а також трагічний ракурс інтерпретації, зумовлений модерністським світовідчуттям і специфікою втілення його українського варіанта. Серед античних міфем для позначення митця є і класичні образи зі сталою естетикологічною семантикою (муза, Орфей, Аполлон, Пігмаліон), і амбівалентні, введені в поетичний обіг модерністами (Хірон, Дедал, Ікар). При цьому, осмислюючи прецедентні персонажі, неокласики нерідко демонстрували оригінальне тлумачення, досягаючи «одивнення» — подання добре відомих фактів і явищ як невідомих, вперше побачених, дивних, що складають суть «мистецтва як прийому».

Так, поет-символіст В. Кобилянський розвиває комплекс естетикологічних мотивів, поєднуючи узвичаєні для символізму теми страждання, самоти, пошуків Ідеалу з неоромантичним зверненням до фольклору та неокласичною орієнтацією на викінченість поетичного вислову, його ясність, прозорість, на гармонійність і книжність вірша. Лейтмотиви, що визначають зміст і характер усіх інших мотивів та водночас репрезентують парадигму античних образів і мотивів у його ліриці, перегукуються з орфічним культивуванням духовного як частини божественного, інтересом до теорії метемпсихозу й мотиву рівності, передбаченого самою ідеєю переселення душ, художнім осмисленням діалектичних мотивів так званої «генетичної моделі», за якою первинна єдність, поділ і возз'єднання поділеного відбувається завдяки коханням тощо. З ідеями орфізму кореспондує і тематична тріада В. Кобилянського «Ерос—Хаос—Танатос». У його ліриці чинником Всесвіту є хаос, у доланні якого лише можливий поступ. Ліричний герой бачить світ як поєднання контрастів, а ідею єдності протилежностей доповнює християнськими мотивами вдосконалення людської душі через страждання. Саме союз поетичного слова та краси природи є, на думку митця, єдиним (на протигагу суспільному) гармонійним союзом

(«Так смутно прекрасні...»). У вірші «О, не дивись...» В. Кобилянський пропонує самоозначення ліричного героя як поета («з лірою я вийшов на цей нелюдний шлях»), що служить богам («пісень моїх невтішних предвічний страдник бог») і творить Красу, спрямовану у вічність («хай пісня з моєї ліри летить, / Як не почують люди, то вчують небеса / Хай жевріє рубіном, хай перлами сміється, / Хай в неї убереться одвічна краса» [12, 87]). Сповідуючи спільний для символістів і неокласиків культ краси та творчості, В. Кобилянський намагається вивести власну формулу їхнього діалектичного зв'язку. У вірші «В таємні години» поезія стає символічним магічним кристалом, крізь який ліричний герой має змогу побачити справжню красу («Тоді зрозумів я душею новою, / Що вічна на всьому краса» [12, 91]), а у творі «Срібнострунно плаче арфа...» саме пісня «виклика нічного духа» [12, 65], тобто здатна встановити зв'язок між світом земним і потойбіччям.

Художній образ як єдиний семіотичний концепт неокласики й символізму визначив і спільність тактики рецепції — запозичення прецедентних персонажів, мотивів, тем і сюжетів, з одного боку, й імпровізація, довільне переформатування усталених інтерпретацій з другого. Скажімо, у неокласичній інтерпретації образу музи визначається кілька тенденцій, перша з яких — збереження традиційного змісту й архаїчної символіки (з атрибутованою і неатрибутованою алюзією) та надання образів вищого сенсу буття («Кому не мріялось, що є незнана Муза» П. Филиповича, «Прийшла, прийшла-таки, нарешті!» М. Рильського). Так, у вірші М. Рильського хоч ім'я музи не назване, але завдяки алюзії образу Аполлона, чийм атрибутом вважався срібний лук, мотиву дива з ліричним героєм, а також тому, що вірш відкривав збірку «Синя далечінь», тобто, за класицистичною традицією, є твором-звертанням до покровительки поезії, неважко здогадатися, про кого йдеться. Муза М. Рильського «символізує культурний ландшафт і водночас позначає морально-етичні пріоритети автора, для якого мистецтво є джерелом емоційної радості й духовності» [8, 112]. Поет іде шляхом інтимізації образу: спочатку це божественна сила, а потім рідна істота, яка розрадить «в осінній день, як вітер свище» і дасть сили піднятися над суєтою суєт. Отже, розробляючи проблему незнищенності мистецтва й творчого процесу як ритуалу, поет проголошує сенсом буття митця служіння Музі, бо лише воно є вічним у постійно змінюваному світі. На інтимізацію, «одомашнення» образу музи натрапляємо й у вірші П. Филиповича «Шануй гніздо...». Його муза вписана в український інтер'єр та екстер'єр, ідеальний для поета — природа, усамітнення і праця виводять на вершини духу, а її інтерпретація нагадує варіант Шевченкової «старенька сестро Аполлона».

Друга неокласична тенденція в моделюванні образу Музи — за допомогою образів-посередників, з іменами яких у різних культурах асоціювалося поняття «творчість». Наприклад, у М. Рильського — це образ Сафо («Сафо до Афродіти»), у П. Филиповича — М. Заньковецької («М.К. Заньковецькій»). Слід зазначити, що М. Рильський підхоплює традицію ранніх модерністів міфологізувати легендарну поетесу («Сапфо» М. Чернявського, «Сапфо» Л. Старицької-Черняхівської).

Третьою тенденцією в неокласичній інтерпретації музи є інакомовне звертання до її образу. Так, у вірші М. Рильського «Рожевий лавр цвіте в моїй кімнаті» поєднано любовну тематику з темою поета й поезії. Атрибутика естетичної проблематики («лавр», «думки крилаті»), символіка світу творчості як країв «незнаних і чудних», дозволяє припустити, що адресат вірша — муза: «А ти — та ж сама. Разом із мною / Плиєш безмовно в тіні п'яних віт / І держиш білою, тремтячою рукою / Незнаних лаврів невідомий цвіт» [13, 131].

Типовим для неокласиків є образ митця, що асоціюється з Аполлоном. У вірші П. Филиповича «Не сонце — п'яна шинкарка...» поет поступово набуває рис бога-деміурга й уособлює вічний акт творення. Самовизначення — «А я (спадкоємець Феба!)» [14, 56] — уписане в контекст усього твору, провідна тема якого — цілісність всесвіту з неподільністю макрокосму, мікркосму і поезії. М. Зеров називає поетів слугами Аполлона, що здатні творити дива («Самоозначення») і звеличує їхню подвижницьку працю («Lucrosa»). Опосередковано, через образ лебедя — символ бога мистецтва, залучає міфологему поета й М. Драй-Хмара в сонеті «Лебеді».

Аналогічний підхід, у якому продемонстроване традиційне модерністське розуміння творчості як служіння музам, трансформується у ліриці символіста В. Кобилянського в мотив храмобудівництва, а репрезентаціями образу митця стають і будівничий храм («Я з давніх літ будую храм»), й іпостась звеличеного до деміурга античного Пігмаліона, який творить світ і рятує його від загибелі (послання «Різьбярєві»). І образ лебедя як один з орфічних концептів, оприявнений в інтимному, естетичному, філософському контекстах («Моя любов — мов білий лебідь...», «Вечірній смерк кидає тінь...»). Тема культури зринає й у вірші «Не відаю, чи ти живеш...», де любовний порив переходить у мотив самовизначення ліричного героя як митця, образом-символом якого знову є лебідь: «Тобі молитву посилаю / І в тузі серця непомірний / Тобі, мов лебідь той, співаю / Свої заплакані пісні...» [12, 101]. Власна творчість бачиться як «тужний

спів» поета-лебедя, сповнений рососою його «серія», що, «як у дзеркалі», відображає красу Всесвіту та його внутрішній світ. Порушені у вірші проблеми з розряду вічних, а відтак його інтертекстуальність, а саме вільний переспів «Сонета» (варіант — «Лебідь») С. Малларме, — закономірна. Водночас це й образ сокола, що постав на перехресті світової та національної традицій і містив авторський аргумент у латентній полеміці про митця, — на противагу уявленням про натхнення як високе, але наївне досягнення дійсності (приміром, у «Ганімеді» Й.В. Гете), В. Кобилянський бачить поета (сокола) ініціатором творчого процесу, прагнення якого оновлювати рідну культуру й утверджувати її на «рідній чужині» є усвідомленими і цілком органічними («Я сокіл з гір»).

Виразний «ефект Мідаса» як тенденція примноження тематики твору естетичною проблематикою уможлиблює прочитання авторського образу золотої імортелі («Весно! Тобою оп'янений...») символом творчості, що, як і золота гілка в «Енеїді» Вергілія, символізує нетлінність естетичних засад, здатних здійснювати зв'язок між часами і народами.

Характерно, що неокласики у своїй ліриці досить часто персоніфікують Поета в образі скульптора (ремісника) (П. Филипович «З античних барельєфів», «Я — робітник в майстерні власних слів...», «Різьбярі», М. Зеров «Lucrosa», М. Рильський «Дедал безсмертний, втілення пориву», М. Драй-Хмара «Друге народження»). Це впливає зі сповідування естетики античної класики, яка базувалась на чуттєвому сприйнятті світу. Саме з античними різьбярями асоціюються митець узагалі й «мале» товариство М. Драй-Хмари, О. Бургардта і М. Зерова (М. Зеров «Lucrosa»). У вірші «Дедал безсмертний, втілення пориву» М. Рильський через осмислення відомого міфічного мотиву занурюється в комплекс проблем, пов'язаних із природою творчості, покликанням та самореалізацією поета. Герой його твору — це митець, що своїм хистом здобуває шлях до свободи, до повноцінного життя. Вільному Дедалу поет протиставляє власну несвободу, а мотив утрати Дедалом сина трансформує у втрату любові — для ліричного героя вона є «дитям», загубивши яке, митець втрачає натхнення. Зберігаючи сюжетну колізію міфу, М. Рильський акцентує на горі батька (митця) і дає своє розуміння причин цієї трагедії. Якщо в міфології смерть Ікара — це покарання за те, що він піднявся до заборонених висот, порушивши гармонію «верху—низу», то у М. Рильського сам поет усвідомлює кінець своїх почуттів: *«Моя любов упала в брудне море, / Але не сонце крила підтягло, / А в темну ніч, коли недвижні зорі, / Я зрозумів, що все — що все пройшло»* [13, 140]. Так за допомогою античного тексту неокласик творить міф про роль емоційного первня в бутті поета, поєднуючи мотив нещасливого кохання з мотивом конфлікту митця й натовпу («брудне море», «темна ніч», «недвижні зорі»), потрактованим у романтичному ключі.

Поряд із традиційними в парадигмі образів Поета постає Хірон. В однойменному сонеті М. Зерова цей образ уписується в неокласичну модель досконалого світу як символ перемоги духовного над тілесним, цивілізації над варварством, гармонії над хаосом. Отже, Хірон — це той «культурний» герой, який перетворює світ не за допомогою сили і влади, а завдяки своєму мистецькому таланту. Зберігаючи архаїчну характеристику, через актуалізацію мотиву поетичних здібностей він стає носієм цивілізаторського первня і, припускаємо, переростає в символ античності як типу культури. Амбівалентний за своєю двоїстою суттю (людина-звір), він, за концепцією Ф. Ніцше про дві стихії античності [див. 7], піднявся над своїм тваринним еством («діонісійством») і символізує перемогу «аполлонівського» завдяки причетності до Поезії, а отже, з міфема перетворюється у філософему.

Картина світу символіста Д. Загула також не обмежується уявленнями про природний космос, а потребує доповнення естетикологічними мотивами, у яких відображається авторське бачення прекрасного, ролі митця й природи творчості. На підставі того, що в Д. Загула «майже зовсім відсутні вірші про творчість, поета і поезію, що для символіста є дуже принциповим, адже він приходить у літературний процес з новою концепцією творчості, полемічною відносно попередньої літературної епохи» [5, 49], М. Моклиця висловлює сумнів щодо символістської природи його творчості. З таким категоричним твердженням погоджуємося лише частково. Адже творів з розряду «програмових» у доробку Д. Загула не бракує, інша річ, що його символізм, виразний у ранній збірці «З зелених гір», коли поет, тільки «почав “вростати” в метафізичну схему символістської теорії» [9, 49], був пізніше не тільки суттєво скоригований, а й, за фразеологією того часу, «самозліквідований». Саме в його віршах естетичної тематики унаочнена символічна боротьба «Горація» з «партійними директивами», позиції поета і функціонера від літератури, у «програмі» якого пошуки Краси сусідять з обов'язком служити масам, вимога високої культури Слова — з орієнтацією на зрозумілість і доступність. Отже, естетичні декларації Д. Загула оприявлюються, з одного боку, через обстоювання типового для символіста культу краси (переважно в ранній ліриці); з другого, — через полемічний діалог з опонентами під час літературної дискусії 1925–1928 рр. При цьому в обох випадках він не раз звертається до греко-римської художньої образності, що, власне, цілком закономірно, позаяк лексикон естетикологічних мотивів укорінений у її традиції. Так,

Д. Загул мріє про витворену художнім словом всепереможну Красу: *«Багато акордів на струнах моїх, / Душа їм і ліку не знає, / Життя повнозвучно торкається їх / І звуки пісень викликає. / Ловлю невовими хвилини життя, / Лечу за святою красою»* [10, 49–50]. Поет приймає античну максиму *“Ars longa, vita brevis est”*, стверджуючи, що краса творчості довговічніша за красу фізичну. Проте зміст його ранніх творів засвідчує і неоднозначність авторської естетичної платформи: з одного боку, озвучування типологічного символістського переконання про те, що досягти ідеалу краси можна лише у мріях (*«За недосяжною красою / Блукаю серцем скрізь»* [10, 59]), з другого — одним із лейтмотивів є ствердження суспільного призначення поезії. Можливо, своєрідним узагальненням позиції автора є вірш *«Не слухають мене дзвінкі рими»*. Д. Загул оперує традиційним мотивно-образним комплексом античного походження (Аполлон, муза, Парнас) і для формулювання свого естетичного кредо, і для протиставлення класицистичної естетики не-класицистичній. *«Інакшість»* ліричного героя він підкреслює демонстративною антитезою *«реальний світ — світ мистецтва»* (*«Нема на мені божої окраси, / Я земний чоловік!»*), а його відмова від орієнтації на принципи класицизму втілена в промовистих образах мовчазної арфи, зрадженої ним музи, ім'я якої Д. Загул називає парафрастично (*«Прости мені, небесная богине / Що я тебе ненароком завів!»*), покинутого Парнасу й імені бога — покровителя мистецтв. Антична образність стає тут і «об'єктом», і «знаряддям» у дискусії щодо тези *«мистецтва для мистецтва»*, яку поет коригує відповідно до національної специфіки українського символізму.

Можливо, така особливість естетичних уподобань раннього Д. Загула, підсилених у пізніших творах ідеологічною заангажованістю, і склала підґрунтя критичних сумнівів щодо символістської домінантності митця та зумовила його драматичні взаємини з неокласиками. Та попри все, у творчості неокласиків і Д. Загула набагато більше сфер доторкання, ніж протистояння, у тім числі й оприявленість *«ефекту Мідаса»*. Скажімо, у трактуванні митця він близький до запропонованої неокласиками парадигми митець-ремісник, митець-скульптор, що сягає традиції античного тлумачення. Так, у вірші *«Білий мармур»* Д. Загул пропонує алюзію на мотив Пігмаліона, який вкладає життя у новий витвір. Образ митця-деміурга доповнений важливою характеристикою: чи не важливішою за сам акт творення є можливість віднайти в ньому *alter ego* та відповіді на загадки власного буття: *«Може, знайдеш в ній розгадку / Власних болів і страждань, / Глибину свого упадку, / Далечинь своїх зітхань»* [10, 70]. Автор ускладнює естетичну проблематику філософською, а відтак мистецький витвір у його тлумаченні перетворюється на ще один усе-світ, у якому віддзеркалюється малий всесвіт автора. Тут, можливо, варто говорити й про алюзію на ідеї Г. Сковороди (а це ще один перегук символіста з неокласиками, у поезії яких образ мандрівного філософа й мотиви його творчості звучали не раз). Митець Д. Загул, як і Нарцис Г. Сковороди, що, вдивляючись у відображення, пізнає себе, а через власний твір краще розуміє свою сутність. Свідченням тяжіння його ліричного героя до саморефлексії є і досить часте звернення поета (як і В. Кобилянського) до образу дзеркала, свічада (*«Будьмо, як зорі літом...», «В дзеркалі Черемошу...»*). Діалогізує Д. Загул і з Й.В. Гете. Так, у вірші *«Різні мотиви»* він протиставляє винесеній в епіграф формулі Й.В. Гете — *«Талант поета дозріває в тиші, а вдача — тільки в бурі життєвій»* свою позицію: *«Не в тишині формується поет, / Не в самоті німих чернечих келій. / В юрбі людей, бурхливій і веселій, / Він розіклав барвистий свій намет»* [10, 104]. На його думку, поет — це трибун, який не веде, а, навпаки, — служить масам, що й самі не знають своєї мети (*«де ловить він життя високі трелі / і рух юрби до невідомих мет»*). Завдання сучасного митця, вважає автор, — відтворення реальної дійсності, а не світу мрій, фантазій та ідей: *«Живий поет — не класик, не естет, — / Він дійсний світ одбити в пісні мусить! / Життя, як море, змінне і бурхливе, — / Він мусить знати всі його мотиви»* [10, 104]. Щоправда, рідше слух слово *«мусить»*, повторене двічі, що дамокловим мечем нависає над поетом, витіснивши *«хоче»*, *«прагне»*, *«бажає»*. Своїх опонентів (радше всього, неокласиків, бо йдеться про класичні форми у віршуванні, культивовані ними, принцип творчого анахоретства, не раз позиційований неокласиками, та ін.) Д. Загул намагається переконати, що *«ні тріолет, ні станса, ні сонет / Сучасного не вдарить, не зворушить»* [10, 104]. При цьому його власна поетична настанова написана у формі сонета. Схоже, що автор так і не прийняв беззаперечно й до кінця те, у чому *мусить* упевнити інших, і це надає його творам прихованої драматичної інтонації.

Позаяк у міфі про царя Мідаса актуалізований не лише мотив *«чудесного подарунку»* перетворювати все навколо в золото, а й трагічний — Мідас утрачає можливість користуватись звичними речами, не може їсти і пити, і, врешті, убиває своїм доторком власну доньку. Тож розробка естетичної проблематики як вияв в українській ліриці високого модернізму *«ефекту Мідаса»* включає і драматичні мотиви: самотність, відчуженість, втрата близьких, смерть. Нерідко такі мотиви виразно автобіографічні й водночас є оприявленням думки про покарання талантом, так званий *«подвійний хрест»* (за В. Ільїним) [4, 312]. Так, у парадигмі античних міфем, пов'язаних з образом митця, не раз з'являється образ Орфея. Тяжіння до рецепції цього образу не в останню чергу пов'язане, на нашу думку, з можливістю розгор-

нути трагічну інтерпретацію долі поета в сучасному світі та з неокласичним поглядом на красу, що суголосний із висловленою свого часу думкою Й.В. Гете в трагедії «Фауст». Її протагоніст марно намагався забрати Єлену з обіймів Париса і вигукнув після її зникнення: «Хто взнав її — без неї жить не може!» Так веймарський класицист висловив прагнення схопити первісну форму ідеалу краси й водночас тугу за його недосяжністю та незбагненністю, яка завжди спричиняє страждання. На цьому стражданні певною мірою і тримається фаустівський неспокій і жадоба вищої миті. У сонеті «Класики» М. Зеров так само говорить про красу античності, яка «Для нас лиш порив, недосяжна мрія / Та гострої розпуки гострий біль» [11, 65].

У власному міфі про Орфея неокласики втілювали концепцію Поета — «універсального митця», що формує свій неповторний світ винятково на духовних цінностях, найповніше виявляючи ідеали гуманістичної культури (М. Зеров «П.Г. Тичині»). Ім'ям Орфея П. Филипович означає мистецтво, яке доповнює гармонію космосу природного («весняну радість незмірну / Віщує соняшний спів») і людського («усі приходять до згоди / Безмежно життя любить» [14, 58]), у вірші «Не злато, ливан і смирну».

В. Кобилянський також виходить на трагічну інтерпретацію образу поета: спільним у міфі про лебедів Аполлона й у міфі про Орфея-лебедя є мотив смерті. Для народів північної півкулі «північ» асоціювалася зі смертю, тому Гіперборея, місце зимівлі Аполлона, — поняття не географічне, а міфологічне; а в образі лебедя Орфей спускався в царство померлих. Цей семантичний нюанс не раз осмислювали митці різних епох, наприклад, у В. Шекспіра лебідь названий «тим, що славить смерть». Саме завдяки своїй поліфункціональності цей образ став одним із улюблених і в поезії модерністів, які поглиблювали його зміст або наділяли новими значеннями. У ліриці В. Кобилянського мотиви ранньої смерті («Ой хоч би боги почули, / Та й послали ранню смерть!» («Пісня»)), самотності («І знову я один... Навколо степ і степ...» («Fata morgana»)) є чи не найхарактернішими. Вони «виростають» із теми страждання, яку не безпідставно вважають визначальною в творчості поета, що «спочатку набуває автобіографічного відтінку, а згодом трансформується в наскрізний по-бодлерівськи забарвлений мотив — неминучого приречення на життєві муки» [3, 238].

Драматичні інтонації в ліриці В. Кобилянського зумовлені також усвідомленням, що мистецтво як царство духу існує лише у фантазіях і мріях («Чи ви були в моєму царстві», «Є в серці поета...»). У поєднанні з овідієвськими ностальгійними настроями смутку за покинутою батьківщиною і коханою поет створює свою інтерпретацію мотиву втраченого «золотого віку», ідеалу, несумірного з дійсністю. Згаданий вище образ храму сусідить у нього з прометеївським мотивом самопожертви, до якої готовий митець («В моїй душі...», «Блакить твоїх очей»).

Отже, освоюючи символістську традицію, В. Кобилянський пунктирно означає тенденцію, розвинену пізніше екзистенціалістами: мотив самотності звучить спочатку як порожнеча в душі ліричного героя («Коли б я міг любити»), як втрата рідних і друзів («На зоряну, молочну путь...») і, врешті, виростає в екзистенційне світовідчуття людини, яка, втративши Поводиря, залишилася самотньою у світі. Актуалізація мотивів самотності й ранньої смерті, які, з одного боку, стали даниною традиції символістській поезії з її розчиненням в особистості автора, а з другого — проявом «комплексу Кассандри», характерного, за В. Державиним, і для творчості неокласиків.

Таким чином, на думку символістів В. Кобилянського, Д. Загула та поетів-неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, необхідною умовою для повноти життєвої реалізації є творчість, що зумовлює такі модифікації образу поета в їхній ліриці, як поет-деміург, поет-жрець, поет-скульптор (ремісник) і поет-вигнанець. Переважає трагічний ракурс його інтерпретації на тлі осмислення питань «варварство і цивілізація», шляхів розвитку вітчизняної культури й ролі в ній класичної спадщини тощо. Образи-репрезентанти героя-митця з античної міфології (Орфей, Аполлон, Хірон, Дедал) та історії культури (Овідій, Горацій, Катулл, Аристрах та ін.) увиразнюють провідну — естетичну проблематику. А вона своєю чергою провокує домен естетизації — своєрідного «ефекту Мідаса» — усього неокласичного й почасти символістського тексту української лірики високого модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О.Г. У пошуках світової гармонії. Григорій Сковорода і Юрій Клен: діалог через віки / О.Г. Астаф'єв. — Ніжин : Ніжин. держ. пед. ін-т ім. М. Гоголя, 1996. — 30 с.
2. Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм / В. Державин // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. — К. : Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 522–541.

3. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / за ред. В.Г. Дончика. — К. : Либідь, 1994. — Кн. 1: 1910–1930-ті роки. — 784 с.
4. Ильин В.Н. Аполлон и Дионис в творчестве А.С. Пушкина / В.Н. Ильин // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX в. [статьи]. — М. : Книга, 1990. — С. 309–316.
5. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. для студ. вузів : в 2 ч. Ч. 1: Українська література / М.В. Моклиця. — Луцьк : Вежа, 1999. — 154 с.
6. Наєнко М.К. Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів і октав» / М.К. Наєнко // Вісник Львівського університету. — Л., 2008. — Вип. 44. — Ч. 2. — С. 254–258. — (Серія філологічна).
7. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / [пер. с нем.]. — Минск : Попурри, 1997. — С. 453–592.
8. Райбедюк Г.Б. Неокласици: естетична система та персоналії : навч. посіб. / Г.Б. Райбедюк, О.Ф. Томчук. — Ізмаїл : СМІЛ, 2005. — 352 с.
9. Черниш Г.М. Символістська сторінка Д. Загула / Галина Черниш // Слово і час. — 1990. — № 8. — С. 49–51.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

10. Загул Д.Ю. Поезії / Д.Ю. Загул. — К. : Рад. письменник, 1990. — 326 с. — (Б-ка поета).
11. Зеров М.К. Твори : в 2 т. / М.К. Зеров. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1: Поезії та переклади. — 843 с.
12. Кобилянський В.О. Поезії / В.О. Кобилянський / редкол.: М.П. Бажан та ін.; вступ. ст. С.А. Крижанівського. — К. : Рад. письменник, 1959. — 344 с. — (Б-ка поета).
13. Рильський М.Т. Зібрання творів : у 20 т. / М.Т. Рильський. — К. : Наук. думка, 1983. — Т. 1: Поезії 1907–1929; Проза 1911–1925. — 535 с., 1 л. порт.
14. Филипович П. Поезії / П. Филипович. — К. : Рад. письменник, 1989. — 196 с.

В статье анализируются произведения украинских поэтов 1920–1930-х годов, посвященные эстетической проблематике, условно названной «эффектом Мидаса». Определяется общность и специфика неоклассического и символистского дискурсов осмысления Красоты, образа поэта, задач и назначения поэзии, культуры в целом. Отмечается особая роль прецедентных образов и мотивов в моделировании эстетикологических текстов, связи с традицией западноевропейского фундаментального модернизма.

Ключевые слова: естетизація, калокагатія, неокласицизм, модернізм, символізм, миф, прецедентний образ і мотив.

This article analyzes the works of Ukrainian poets of 1920–1930s addressing a set of aesthetic issues known as the “Midas Effect”. Representations of comprehending Beauty, the image of an artist, objectives and purpose of poetry and culture in general in neoclassical and Symbolist discourse are compared. The paper highlights the role of precedent images and motives in modeling aesthetic texts and their connection with the tradition of West-European fundamental modernism.

Key words: aesthetic, kalokagathos, neoclassic, modernism, symbolism, myth, precedent image and motif.